SONY
CLASSICAL
TM
Igor Levit, Life

1
Ferruccio Busoni
1866 – 1924
Fantasia after J. S. Bach
BV 253
14:31

2
Johann Sebastian Bach
1685 – 1750
Chaconne from Partita for
Solo Violin No. 2
BWV 1004
Piano Transcription for
left hand alone:
Johannes Brahms
13:48

3
Robert Schumann
1810 – 1856
Variations in E-flat major on an
Original Theme
»Ghost Variations«
11:26

4
Frederic Rzewski *1938
A Mensch
No. 3 from Dreams Part I
10:07

5
Franz Liszt
1811 – 1886
Solemn March to the
Holy Grail from Parsifal (Wagner)
S 450
11:17

Franz Liszt
Fantasia and Fugue on the
Chorale
»Ad nos, ad salutarem undam«
(Meyerbeer) S 259
Piano Transcription:
Ferruccio Busoni
33:26

6
Fantasia 9:56

7
Adagio 13:41

8
Fuga 9:49

9
Franz Liszt
Isoldens Liebestod
Final Scene from Richard Wagner's
Tristan und Isolde
S 447
7:47

10
Ferruccio Busoni
Berceuse
No. 7 from Elegies
BV 249
5:15

11
Bill Evans 1929 – 1980
Peace Piece
6:06

Igor Levit, piano

»To be a mensch!«
Igor Levit lauscht der Stillen Post von Bach bis Rzewski

Text von Anselm Cybinski

Mitten in der Nacht war Robert Schumann aufgestanden und hatte sich ein choralartiges Thema in Es-Dur notiert, von dem er behauptete, die Engel sängen es ihm vor. Schon bei Anbruch des nächsten Tages waren die guten Geister wieder »Dämonenstimmen mit grässlicher Musik« gewichen. Fortwährend glaubte der Komponist, Wesen zu hören, die ihm sagten, »er sei ein Sünder und sie wollten ihn in die Höllewerfen«. So notierte es Clara, seine Frau, in ihrem Tagebuch. Es war Mitte Februar 1854, Schumann litt unter schweren akustischen Halluzinationen und komponierte seit Wochen nicht mehr. Doch jetzt glaubte er, Gestalten aus dem Jenseits – einmal sprach er von Schubert, dann wieder von Mendelssohn – führten ihm die Feder. Tatsächlich stammte die melodische Keimzelle des Themas jedoch von ihm selbst. Sie war sogar eine seiner Lieblingswendungen: Vier einander umkreisende Dreitongruppen aus absteigenden Sekundenschritten – eine sehr schlichte Formel in gleichbleibendem Rhythmus. Seit dem Andante seines F-Dur-Streichquartetts vom Sommer 1842 hatte er sie häufig verwendet. Fast immer in ausgesprochen zarten Momenten, zuletzt wenige Monate zuvor im Gesang des Mittelsatzes aus seinem Violinkonzert.

Noch während der Arbeit an der Reinschrift der fünf Variationen über das Thema, die er in den Tagen nach der nächtlichen Eingebung zu Papier brachte, versuchte Schumann sich am 27. Februar im winterkalten Rhein zu ertränken. Herbeigeeilte Fischer retteten ihm das Leben. Am Tag nach dem Suizidversuch konnte er das Manuskript aber abschließen, bevor er am 4. März auf eigenen Wunsch in die Nervenheilanstalt nach Endenich bei Bonn gebracht wurde, wo er im Sommer 1856 starb. Clara Schumann behandelte die Handschriften der Variationen wie ein zutiefst privates Dokument; die Veröffentlichung wurde untersagt. Nur das Thema nahm Johannes Brahms 1893 in den letzten Band der ersten Gesamtausgabe der Werke des Meisters auf. »Wie ein im Entschweben freundlich grüßender Genius« lasse Schumann diese »leise, innige Musik« erklingen, schrieb Brahms in seinem Vorwort. Erst 1939 erschien eine vollständige Ausgabe im Druck. Tatsächlich ein überaus intimes Werk: Statt das Thema zu zergliedern und zu transformieren, wie es einst etwa Beethoven mit Anton Diabellis Walzer unternommen hatte, lauschen Schumanns Variationen andächtig in es hinein, tasten es ab wie eine kostbare Gebetskette.

Natürlich sind die »Geistervariationen« aufs Engste verknüpft mit dem tragischen Lebensende ihres Komponisten. Dass sie die stille Mitte des Programms dieser Aufnahme bilden, erscheint dennoch folgerichtig: In allen hier von Igor Levit ausgewählten Werken wird ein spiritueller Weg vom Hier zum Dort beschritten, jedes von ihnen fragt auf je eigene Weise nach den letzten Dingen. Immer wieder geht es um den Widerstreit zwischen versöhnlichen und strafenden Geistern. Und stets ist der dringende Wunsch des Individuums nach Frieden und Erlösung spürbar. Aber auch sonst korrespondieren die »Geistervariationen« mit den übrigen Teilen

des Programms: Obwohl es sich um ein Originalwerk Schumanns handelt, ist die erklingende Musik doch das Resultat einer geheimnisvollen Stillen Post – eines Spiels der unbewussten Erinnerungen und Anklänge, bei dem ältere Melodien, Harmonien, Gesten über die Jahre hinweg weitergereicht und sukzessive mit zusätzlicher Bedeutung angereichert werden.

Das schrittweise Potenzieren der symbolischen Energien durch Überschreibungen, Transkriptionen und Spiegelungen, es spielt in allen der hier zu hörenden Werke eine Rolle. Jedes von ihnen stellt, um Umberto Eco zu zitieren, ein »Kunstwerk in Bewegung« dar: im Grunde ein Aggregat aus Ideen und Formen, dessen aktuell klingende Gestalt den Wandel der Zeiten wie den Wechsel der Orte widerspiegelt. In verschiedener kompositorischer Umsetzung kann es sich auf immer wieder neue Weise materialisieren. Genau dies hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts schon Ferruccio Busoni gefordert. »Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls: Mit dem Augenblick, da sich die Feder seiner bemächtigt, verliert der Gedanken seine Originalgestalt«, schrieb der gebürtige Italiener in seinem »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst«, der 1907 erstmals veröffentlicht wurde.

Busoni, epochaler Pianist, musikalisches Universalgenie und utopisch beflügelter Streiter für eine wahrhaft »freie« Musik, ist eines der großen Vorbilder des Musikers Igor Levit. Matti Raekallio, sein Professor in Hannover, machte ihn einst mit einer der ehrgeizigsten Klaviertranskriptionen Busonis bekannt: der Bearbeitung von *Franz Liszts Fantasie und Fuge über den Choral »Ad nos, ad salutarem undam«* für Orgel. Die erwähnteVerdichtung der ideellen,aber auch der physischen Energien nimmt hier spektakuläre Formen an: Eine imaginierte Sakralmusik wird zum Ausgangspunkt eines bombastischen Konzertstückes auf einem Kircheninstrument. Woraufhin eine weitere Übertragung auf das Klavier dieses Stück vollends der religiösen Sphäre entreißt – und es in ein pianistisches Himmelfahrtskommando par excellence verwandelt. Igor Levit spricht mit Blick auf Busonis Adaption von einer wahrhaft »transzendentalen Pianistik«. Ihr überbordender Reichtum, gepaart mit der kühnen Fantasie in der Zusammenfassung der instrumentalen Möglichkeiten, führe im Grunde zu einer Verbesserung des Originals, glaubt der Interpret, der zu den ganz wenigen zählt, die sich das Werk auch vor Live-Publikum zutrauen.

1849 hatte Giacomo Meyerbeer seine Wiedertäufer-Oper *Le Prophète* in Paris herausgebracht; innerhalb eines Jahres erlebte das Historienpanorama knapp fünfzig Vorstellungen. Als unangefochtener Großmeister der Grand opéra dominierte Meyerbeer damals die Welthauptstadt des Musiktheaters. Franz Liszt pflegte Erfolge dieser Art rasch aufzugreifen. Sofort verfasste er drei kleinere Paraphrasen für Klavier. 1850 nahm er sich zusätzlich den Chor der drei Wiedertäufer aus dem ersten Akt der Oper vor, dessen Thema –Meyerbeers eigene Erfindung – er in einem großen Orgelwerk verarbeitete. Der im Grunde monothematische Dreisätzer ist Liszts erste Komposition für das Instrument und zugleich einer der ambitioniertesten Gattungsbeiträge des gesamten 19. Jahrhunderts. »Fantasie« ist der insgesamt 764 Takte umfassende ersteTeil überschrieben, der sich allein auf den Anfang des Chores stützt. Im Laufe einer Improvisation in theatralischem Gestus nimmt das kleinschrittige c-Moll-Motivzusehends schicksalhafte Züge an. Das nach einer Kadenzpassage attacca anschließende Adagio hüllt die Hörer in eine fromme Meditation über den Choral in Fis-Dur. Ein dramatisch zerklüftetes Rezitativ bildet dann die Brücke zur abschließenden Fuge, einem immensen Tongemälde, das eine Synthese der bislang angeklungenen Gestalten bietet. Erst die C-Dur-Apotheose löst die Konflikte. Unwillkürlich wird sie zur religiös gefärbten Neuauflage eines Beethoven'schen Triumphes: Positive Gedanken siegen über die dunklen Schicksalsmächte, genau wie es Beethovens Fünfte Symphonie einst vorgeführt hatte.

Zwölf Jahre nachdem er die große Liszt-Adaption angefertigt hatte, verlor Ferruccio Busoni 1909 innerhalb weniger Monate beide Eltern. Zum Andenken des Vaters, der ihn früh an die Musik des Thomaskantors herangeführt hatte, komponierte er die *Fantasia nach J. S. Bach* für Klavier. Im Stil einer freien Nachdichtung bettete er dabei dessen Choralbearbeitungenin seine eigene Trauermusikein. In der improvisatorischen Einleitung im tiefen Register verdichten sich chromatisch absteigende Klagegesten, bevor drei Abschnitte aus der Choralpartita *Christ, du bist der helle Tag* BWV 766 zitiert werden. Anschließend greift Busoni die Fughetta über über *Gottes Sohn ist kommen* BWV 703 auf und das Choralvorspiel *Lob sei dem allmächtigen Gott* BWV 602.

Der Zwiespalt zwischen Glaubenszuversicht, Zweifel und Trauer, versinnbildlicht durch den Wechsel der Tongeschlechter, bleibt bis zum Schluss ungelöst. Vier Takte in F-Dur kurz vor Schluss sind mit »Riconciliato« – »wiederversöhnt« – überschrieben, dazu findet sich der

Ausruf »PAX EJ!«. Die Schlussakkorde jedoch verdämmern in düsterem f-Moll. In der nach dem Tod der Mutter geschriebenen *Berceuse* wiederum, die Busoni dem Zyklus seiner Elegien als siebtes Stück anfügte, macht er solche Vieldeutigkeit zum Prinzip. Über weite Strecken werden je zwei Tonarten einander überlagert, sodass ein bitonales Schillern entsteht. Das gleichzeitige Niederdrücken beider Pedale bringt sanft irisierende Klangflächen hervor, in denen sich alle Materialität aufzulösen scheint. Noch farbiger zeigt sich diese Wirkung in der wenig später entstandenen Orchesterfassung des Stücks unter dem Titel *Berceuse élégiaque*.

Doch woher rührt sie, die Obsession des Pianisten Igor Levit für den Gedanken an Ewigkeit und Jenseits? Aufgewühlt durch den frühen Unfalltod eines engen Freundes, reflektiert der junge Musiker eine gleichermaßen unbegreifliche wie schmerzhafte Verlusterfahrung. Klavierspielend sucht er Halt bei Musik, deren düstere Grandeur und melancholische Schönheit ihn seit Jahren beschäftigt. Bachs berühmte »Ciaccona« aus der d-Moll-Partita für Violine solo, entstanden wohl kurz vor 1720, bildet das Portal, sie rahmt gleichsam den Blick. In ihrer formalen Dreiteilung trägt auch sie den Dualismus der Tongeschlechter aus, und auch sie endet dezidiert ernst. Doch eigentlich handele es sich bei der vielgestaltigen Folge von Variationen über ein wiederkehrendes Bassmodell um eine einzige Feier des Lebens, ist Igor Levit überzeugt. Nicht umsonst geht das Genre der Chaconne auf einen vitalen, oft gar als frivol bezeichneten Tanz aus Spanien zurück. Johannes Brahms, der Bachs monumentalen Satz von 257 Takten fast notengetreu für die linke Hand des Pianisten einrichtete, hielt ihn bekanntlich für »eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke«, weil es mit vergleichsweise sparsamen materiellen Ressourcen einen immensen geistigen Raum erschaffe.»Auf ein System, für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen«, staunte Brahms, als er die Chaconne 1877 für sich entdeckte.

Die ganze Welt mit zehn Fingern zu umfassen – die diesseitige und die andere – das gelingt auf immer frappierende Weise auch Franz Liszts Wagner-Transkriptionen. Liszt vermag so auf dem Klavier zu »instrumentieren«, dass der Wagner'sche Orchesterklang, seine Majestät, aber auch die impressionistische Fülle des Kolorits, vor der Fantasie der Hörer aufscheint. Schließlich ist es das Orchester, das in Wagners Musikdramen die entscheidenden Transformationen erlebbar macht. Den Weg etwa, den Gurnemanz mit Parsifal im ersten Akt des Bühnenweihefestspiels zum Heiligen Gral beschreitet oder Isoldes erotisch-spirituelle Verklärung bei der Vereinigung mit dem Geliebten im Tod am Ende von *Tristan und Isolde*.

Die erhoffte Erlösung von irdischen Qualen allerdings, welche Wagners Helden unruhig durch die Welt treibt, sie scheint im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert keine ganz konkrete Perspektive mehr. Als 2012 sein enger Freund Steve Ben Israel starb, da schrieb der amerikanische Komponist und Pianist Frederic Rzewski zu dessen Gedenken ein Klavierstück, das er schlicht *A Mensch* nannte. Der Titel war Zitat und Statement zugleich: Ben Israel, der New Yorker Performance-Künstler, der seit den sechziger und siebziger Jahren mit anarchistisch-witzigen Aktionen für Aufsehen gesorgt hatte, war in seinen letzten Tagen mit einer Nummer aufgetreten, die er als »Sieben-Sekunden-Drama« ankündigte. Der Text lautete: »To be a mensch! *That* is the answer.« Vielleicht ist das in der Tat die einzige Antwort für in ihrer Religiosität nicht vollständig gefestigte Individuen: Das aus dem Jiddischen stammende Lehnwort »Mensch« bezeichnet im amerikanischen Englisch eine Person von unbestechlicher Aufrichtigkeit und Ehre, ein Vorbild an Empathie, Integrität und Zivilcourage. Für Igor Levit wurde das zarte Zehn-Minuten-Stück Rzewskis zur Huldigung an den eigenen schmerzlich vermissten Freund; im September 2016 spielte er es zu dessen Ehren vor großem Publikum bei einem Konzert in Hannover. A Mensch sammelt die geistige Essenz dieses Albums. Es wirkt wie ein musikalisches »Tombeau« für die Gegenwart: Assoziativ mischt sich Nostalgie mit spielerischer Heiterkeit, der Ton ist ebenso still wie beiläufig. Und allenthalben klingen Erinnerungen nach.

Bleibt nur noch die Bitte um Frieden – das »Dona nobis pacem«, wenn man so will. Bill Evans Improvisation am Rande einer Aufnahmesession 1958 ist ein aus der momentanen Inspiration hervorgegangenes kleines Meisterwerk. Evans selbst lehnte es ab, es später im Konzert nachzuspielen. Die charakteristische Folge zweier Akkorde bezieht sich auf Leonard Bernsteins Musical *On the Town*, und Miles Davis benutzte sie 1959 in seinen Flamenco Sketches. Was an weiterer Rezeption folgte, ist fast unübersehbar. Die Kunstwerke bleiben also in Bewegung. Die Stille Post ist noch immer unterwegs.

“To be a mensch!”
Igor Levit eavesdrops on “Chinese whispers” from Bach to Rzewski

Text by Anselm Cybinski

Robert Schumann arose in the middle of the night and jotted down a hymn-like theme in E-flat major, claiming it was sung to him by angels. By the break of day the blithe spirits had given way to “demonic creatures attended by hideous music”. He thought he heard beings ceaselessly telling him that “he is a sinner and they would cast him into Hell”. Thus his wife Clara noted in her diary. It was the middle of February 1854; Schumann had been suffering from severe aural hallucinations and had composed nothing for weeks. But now he believed that figures from the Great Beyond were guiding his pen (he once spoke of Schubert, and later of Mendelssohn). In fact, the melodic germ-cell of the theme was his own. It was even one of his favourite turns of phrase: four three-note groups of descending seconds circling each other. A very simple formula in an even rhythm. He had used it frequently ever since the slow movement of his F-major String Quartet of summer 1842, and almost always at moments of great tenderness. Just a few months earlier he had placed it in the song strain of the middle movement of his Violin Concerto.

In the days that followed his nocturnal visitation he wrote out five variations on this theme in fair copy. Before he finished, on 27 February, he tried to drown himself in the icy winter waters of the Rhine. Fisherman rushed to his aid and saved his life. But on the very next day he completed the manuscript. Then, on 4 March, he voluntarily committed himself to the mental asylum in Endenich near Bonn, where he died in summer 1856. Clara treated the manuscripts of the variations as profoundly personal documents and forbade their publication. When Johannes Brahms edited the final volume of the first complete edition of Schumann’s music, all he included was the theme. Schumann, he wrote in the preface, lets this “soft, intimate music” sound “like a spirit departing with an amiable farewell”. It was not until 1939 that the entire work appeared in print. It is indeed very intimate: rather than dissecting and transforming the theme, as Beethoven had done with Anton Diabelli’s waltz, Schumann’s variations reverently eavesdrop on it, fondling it like a string of precious prayer beads.

Of course these *Ghost Variations* are intimately connected with the tragic demise of their composer. Yet it seems perfectly apt that they should form the quiet midpoint of the programme on this recording. Every piece Igor Levit has chosen travels a spiritual path from the earthly to the hereafter; each of them questions the ultimate realities in its own way. Time and again we witness the conflict between conciliatory and punitive spirits. Invariably we sense the urgent wish of the individual for peace and redemption. But the Ghost Variations also match the rest of the programme in other respects: although it is an original work by Schumann, the music we hear is the result of mysterious “Chinese whispers”, a game of unconscious memories and reminiscences, in which earlier melodies, harmonies and gestures are handed down over the years and successively enriched with added meaning.

All the works on this CD undergo incremental increases of symbolic energy through overwritings, transcriptions and mirror-reflections. Each represents, as Umberto Eco would put it, an "art work in motion", being basically a complex of ideas and forms whose actual aural shape reflects the change of eras and locations. It can materialise in ever-new ways in the hands of different composers. This is precisely what Ferruccio Busoni had demanded at the onset of the 20th century: "Every notation is, in itself, the transcription of an abstract idea. The instant the pen seizes it, the idea loses its original form". Thus the Italian-born composer wrote in his *Sketch of a New Esthetic of Music*, first published in 1907.

Busoni was a pianist of epochal stature, a universal musical genius and a warrior of utopian scope for a truly "free" music. He is also one of Igor Levit's major role models. Matti Raekallio, Levit's professor in Hanover, once drew his attention to one of Busoni's most ambitious piano transcriptions: his arrangement of Franz Liszt's organ piece Fantasy and Fugue on the Chorale "Ad nos, ad salutarem undam". Here the above-mentioned compression of ideal and physical energies assumes spectacular forms: imaginary sacred music becomes the point of departure for a bombastic concert piece to be played on a church instrument. A further transcription for piano then wrests the piece utterly from the religious sphere and transforms it into a pianistic suicide mission. Levit, gazing at Busoni's adaptation, speaks of truly "transcendental pianism". Its teeming wealth of ideas, Levit maintains, coupled with bold ingenuity in its distillation of the instrument's potential, basically improves on the original. Levit is one of the very few pianists willing to perform the work before a live audience.

In 1849 Giacomo Meyerbeer brought forth his Anabaptist opera Le Prophète in Paris. Within a year this historical panorama had witnessed some 50 performances. Meyerbeer dominated this world capital of musical theatre as the unchallenged doyen of grand opera. Liszt, ever quick to capitalise on such successes, immediately wrote three short paraphrases of it for piano. In 1850 he then extracted the Anabaptists' chorale from Act I and developed its theme (a Meyerbeer invention) into a mighty work for the organ. This essentially monothematic three-movement piece was Liszt's first composition for the instrument altogether and, at the same time, one of the most ambitious organ works of the entire 19th century. The first section, "Fantasy", spans a total of 764 bars and is based entirely on the opening of the chorale. In the course of an improvisation in a theatrical vein, the narrow C-minor motif takes on increasingly doom-laden traits. A passage of cadenza is followed attacca by the "Adagio", which envelops the listener in a pious meditation on the chorale in F-sharp major. A dramatically jagged recitative then forms a bridge to the concluding fugue, an immense painting in notes that synthesises the material previously heard. The conflicts only reach a resolution in the C-major apotheosis, which unwittingly becomes a religiously tinged recasting of a Beethovenian triumph: affirmative thoughts emerge victorious over the dark powers of Fate, just as Beethoven had demonstrated in his Fifth Symphony.

In 1909, 12 years after completing his great Liszt adaptation, Busoni lost both of his parents within the space of a few months. In memory of his father, who had introduced him to Bach's music at an early age, he composed his Fantasy after J. S. Bach for piano. Adopting the style of a free paraphrase, he embedded Bach's chorale settings in his own funeral music. The quasi-improvised introduction in the low register interweaves chromatically descending gestures of sorrow. It is followed by three sections quoted from the chorale partita Christ, du bist der helle Tag (BWV 766), after which Busoni takes up the fughetta on Gottes Sohn ist kommen (BWV 703) and the chorale prelude Lob sei dem allmächigen Gott (BWV 602). The dichotomy between religious faith, doubt and grief, symbolised by changes of mode, remains unresolved to the end of the piece. Four bars of F major just before the end are headed "Riconciliato" – reconciled – accompanied by the exclamation "PAX EJ!". But the final chords fade away in a desolate F minor.

The Berceuse was composed after the death of Busoni's mother and inserted into his cycle of elegies as the seventh piece. Here the governing principle is ambiguity: for large stretches at a time two keys are superposed to create a shimmering bitonality. Both pedals are depressed, producing soft, iridescent expanses of sound in which everything seems dematerialised. This effect proves even more colourful in the orchestral version, written a short while later with the title Berceuse élégiaque.

But where did Igor Levit obtain his obsession with Eternity and the Hereafter? Distraught at the untimely accidental death of a close friend, the young pianist reflected on an experience of loss at once incomprehensible and harrowing.

Seated at the piano, he sought solace in music whose bleak grandeur and melancholy beauty had occupied him for years. Bach's famous Ciaccona from the D-minor Partita for solo violin, probably written shortly before 1720, formed the portal, framing his perspective. In its tripartite design, it also bears out the dualism of the major and minor modes and likewise ends on a note of definite earnestness. But in fact, as Levit firmly believes, this protean series of variations on a recurring bass pattern is a vast celebration of life. It is no accident that the genre of the chaconne derives from a vivacious Spanish dance often accused of being licentious. Brahms, who arranged Bach's monumental 257-bar movement almost note for note for piano left-hand, is known to have considered it "one of the most miraculous and unfathomable pieces of music" because it creates an immense spiritual space with comparatively sparse resources. "On a single staff", he exclaimed in amazement when he discovered the Chaconne in 1877, "for a small instrument, the man writes a whole world of the deepest thoughts and most powerful feelings".

Encompassing the entire world with ten fingers – our world and the next – is invariably accomplished with astonishing success in Franz Liszt's Wagner transcriptions. Liszt was capable of "orchestrating" at the piano to such an extent that Wagner's orchestral sound – its majesty as well as its impressionistic profusions of colour – appears fully-formed in the listener's imagination. After all, it is the orchestra that manifests the crucial transformations in Wagner's music dramas, as witness the path that Gurnemanz traverses with Parsifal to the Holy Grail in Act I of Parsifal, or Isolde's eroticised spiritual transfiguration in death-union with her lover at the end of Tristan und Isolde.

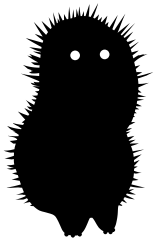
And yet, the hoped-for redemption from earthly travails that drives Wagner's heroes restlessly through the world seems to have lost a clear perspective in the late 20th and early 21st centuries. When Frederic Rzewski's close friend Steve Ben Israel died in 2012, the American pianist-composer wrote a piece in his memory to which he gave the simple title A Mensch. The title was at once a quotation and a statement: in his final days Ben Israel, a New York-based performance artist who caused a sensation with his anarchic and witty actions in the 1960s and 1970s, appeared in a number that he announced as a "seven-second drama". The text read: "To be a mensch! That is the answer". Perhaps it is indeed the only answer for people not firmly rooted in their faith. The Yiddish loan-word "mensch" refers, in American slang, to a person of impeccable decency and honour, a paragon of empathy, integrity and civil courage. For Levit, Rzewski's delicate ten-minute piece became a tribute to his own sorely missed friend: he played it in his honour before a large audience at a Hanover recital. A Mensch distils the spiritual essence of this album. It sounds like a musical tombeau for the present day: nostalgia mingles associatively with playful merriment, and the tone is as quiet as it is nonchalant. Memories reverberate at every turn.

All that remains is a plea for peace, a "Dona nobis pacem", if you will. Bill Evans's improvisation, captured during a moment of repose in a 1958 recording session, is a minor masterpiece of spontaneous inspiration. In later years Evans himself refused to recreate it in concert. The characteristic two-chord progression is taken from Leonard Bernstein's musical On the Town and was used by Miles Davis in his Flamenco Sketches of 1959. The number of performances and imitations that ensued is well-nigh legion. In short, the art works remain in motion. The Chinese whispers are still being whispered.

Lieber Hannes,

weißt Du, wie sehr Du mir fehlst?
Jeden Tag aufs Neue und jeden Moment?
Weißt Du das?
Weißt Du, wie sehr ich Dich jetzt anrufen will,
Dich tausend Sachen fragen will,
hören will, wie es Dir geht,
Dir sagen will, was für Stücke ich gerade lerne,
in welche Frau ich mich gerade verliebt habe –
und noch viele, viele andere Dinge?
Weißt Du auch, wie wütend,
wie schrecklich wütend ich bin auf den Tod?
Auf diesen beschissenen Tod,
der Dich auf brutalste, härteste, unfairste,
gemeinste, schrecklichste Art und Weise
aus dem Leben gerissen hat?
Dem Leben, das Du wie kaum jemand geliebt
und gelebt hast?
Dem Leben, das Du so blühend erfüllt hast?
Du, der uns allen um Dich herum so viel Leben gab?
So viel Glück, Aufmerksamkeit, Zeit,
Verständnis, Gefühl und Herz?
Weißt Du das?
Ich bin wütend.
Und sehr traurig.
Als Du weg warst, so plötzlich, da war alles kaputt.
Zerstört.
Restlos.
Ich konnte nur apathisch an die Decke starren
und dazwischen Konzerte spielen.
Aber es gab nichts mehr.
Auch Musik hat nicht geholfen.

Menschen haben geholfen.
Unser Freund Olly hat geholfen.
Und ich habe mich neu aufgebaut.
Befreit.
Emotional befreit.



Von eigenen Ängsten,
die Du gesehen hast in mir.
Ich bin durch diese Phase gekommen –
ohne Dich,
aber natürlich mit Dir und engsten Freunden,
und bin bei mir selbst,
in mir selbst angekommen.
Du hast in Deiner Kunst,
wie in Deinem Alltag,
vom Leben und von Menschen erzählt.
Deine Kunst hat die schönsten,
traurigsten, wunderbarsten,
menschlichsten Geschichten erzählt.
Jedem seine ganz eigene Geschichte.
Du warst einer der begnadetsten Erzähler,
die ich kannte.
Du inspirierst mich im Grunde bis heute.
Du hast zu diesem Programm inspiriert.
Es ist ein Lebensfeierprogramm geworden.
Im Hellen wie im Dunklen.
Es erzählt von Zweifeln, von Verlust,
von Schmerz, aber auch von Trost, von Glück,
vom Miteinander und von der Liebe.
Dem Schönsten, was wir Menschen haben.
Dem, was Du mir und uns allen geschenkt hast.
Ich widme Dir jeden Ton, jede Phrase,
jeden Gedanken dieses Programms.
Ich weiß, dass es anderen auch Trost
und Wärme schenken wird.
Ich hoffe es.
Ohne Dich wäre ich, so wie ich heute bin, nicht hier.
Ohne Dich hätte es dieses Programm nicht gegeben.
Es ist traurig ohne Dich.
Sehr.
Aber mit Dir war es ein Glück,
welches mein ganzes Leben lang anhalten wird.

Igor

Dear Hannes,

do you know how much I miss you?
Every day and every moment,
over and over again?
Do you know that?
Do you know how much I want to phone you now
and ask you a thousand things,
hear how you're doing,
tell you what pieces I'm learning,
what woman I've fallen in love with,
and many, many other things?
Do you know how angry,
how terribly angry I am at death?
This bloody death,
that tore you away from life in the most brutal,
harsh, unfair, mean
and terrible way imaginable?
The life that you loved and lived like no one else?
The life that you filled so luxuriantly?
You, who gave so much life to all of us around you?
So much happiness, attention, time,
understanding, feeling and sympathy?
Do you know that?
I'm angry.
And very sad.
When you left, so suddenly, everything was ruined.
Destroyed.
Everything.
I could only stare at the ceiling in apathy
and play concerts in between.
But there was nothing more to give.
Not even music helped.
People helped.
Our friend Olly helped.
And I built myself up anew.
Liberated.
Emotionally liberated.
From my own fears,
which you saw in me.
I've come through this phase,
without you,
but of course with you,
and with our closest friends,
and I arrived at myself,
in myself.
You talked about life
and people in your art,
as in your daily life.
Your art told the most beautiful,
anguished, wonderful and human stories.
Everyone had their own personal story.
You were the most brilliant storyteller
I ever knew.
At root you inspire me to the present day.
You inspired me to this programme.
It's become a celebration of love.
In brightness and in darkness.
It tells of doubts, of loss, of sorrow,
but also of solace and happiness,
togetherness and love.
The most beautiful thing we human beings have.
That which you gave to me and all of us as a gift.
I dedicate every note, every phrase,
every thought in this programme to you.
I know that it will also give solace
and warmth to others.
I hope so.
Without you I would not be here as I am today.
Without you this programme wouldn't exist.
It's sad without you.
Very sad.
But with you it was a happiness
that will endure to the end of my days.

Igor

Recording: Berlin-Dahlem,
Jesus-Christus-Kirche,
March 3–6, 12–14, 2018
Executive Producer: Tessa Fanelsa
Recording Producer and Engineer:
Andreas Neubronner
(Tritonus Musikproduktion GmbH)
Publisher: Folkways Music Publisher Inc.
(Peace Piece)
℗ & © 2018 Sony Music Entertainment.
All rights reserved. 88985424452
LC 06868 Made in the EU. BIEM/GEMA
Art Direction: Mike Meiré
Photography: Heji Shin
Design:
Katharina Ripperda and
Svenja Wittmann, Meiré und Meiré
Editorial: texthouse

The graphic “Beast”
by Hannes Malte Mahler was generously
provided by
feinkunst e.V., Hannover

Igor Levit, Life

G0100036852725